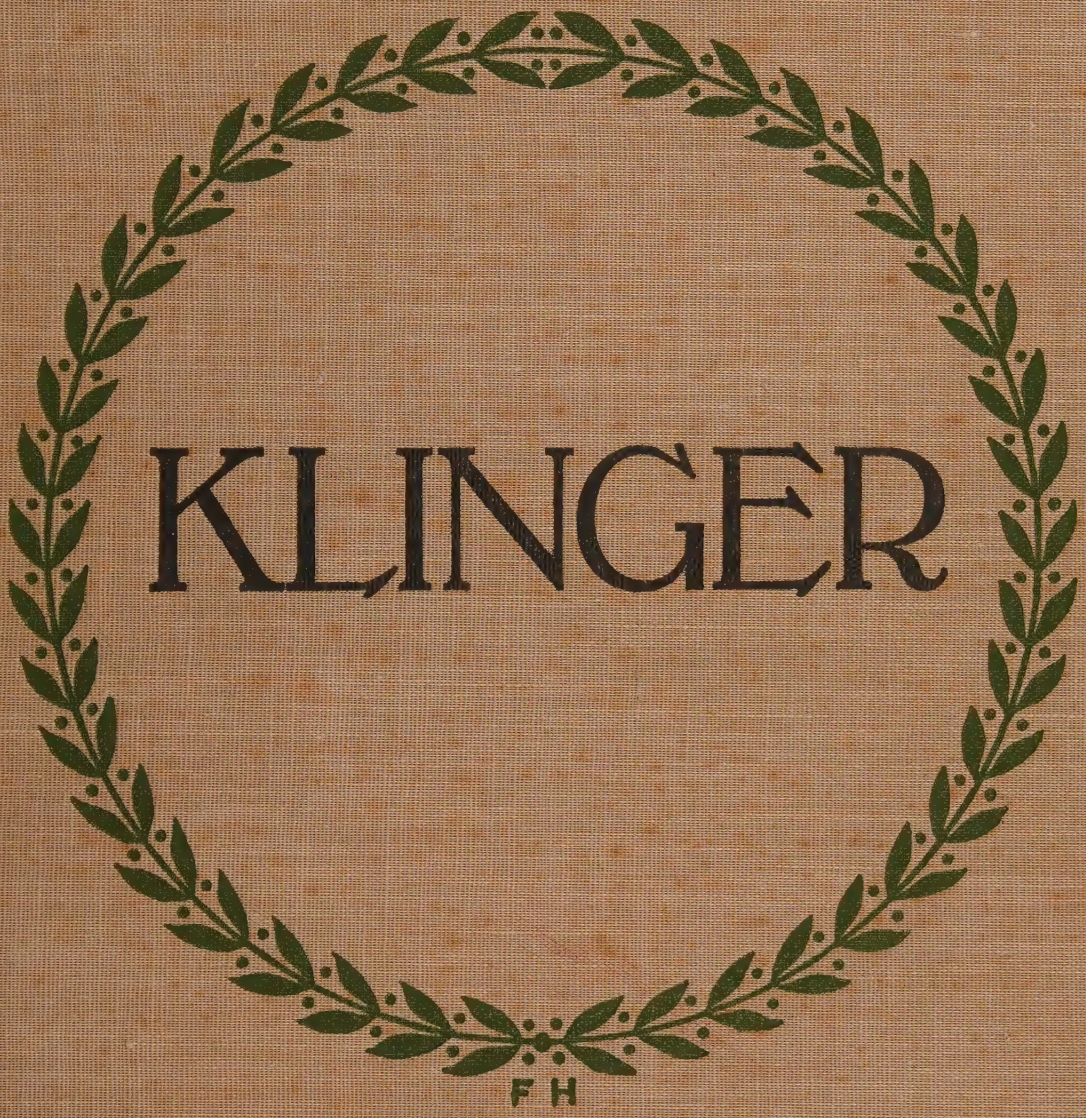
MEISTER DER ZEICHNUNG



HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

ZEICHNUNGEN VON MAX KLINGER

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

ERSTER BAND

MAX KLINGER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

ZEICHNUNGEN VON MAX KLINGER

ZWEIUNDFÜNFZIG TAFELN MIT LICHT-
DRUCKEN NACH DES MEISTERS
ORIGINALEN MIT EINER EINLEITUNG
VON PROFESSOR DR. HANS W. SINGER

NC
1145
K5
1912

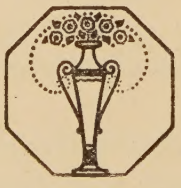
A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

Alle Rechte, insbesondere die Übersetzungs- und Nachbildungsrechte, vorbehalten
Copyright 1912 by A. Schumann's Verlag, Leipzig
Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig
Lichtdruck von Emil Pinkau & Co., Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein

Verzeichnis der Tafeln

1 AMOR SCHIESST AUF MÄDCHEN — 128 : 195 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
2 DER KINDERBRUNNEN — 120 : 260 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
3 DER TOD ALS TRÖSTER — 168 : 253 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
4 STRANDIDYLLE — 189 : 425 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
5 DIE DARWINSCHE THEORIE — 98 : 146 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
6 HETÄRE — 87 : 187 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
7 Studie zu einer Landschaft für die „INTERMEZZI" — 214 : 354 . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
8 DER KENTAUR BEI DEN WASCHWEIBERN — 277 : 228 . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
9 Im „BOIS DE LA CAMBRE": Studie zu einem Blatt in „EINE LIEBE" — 426 : 230 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
10 UNTERHALTUNG IN VENEDIG — 240 : 201 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
11 DAS RENDEZVOUS — 208 : 160 . . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
12 GESELLSCHAFT AUS DER WERTHERZEIT — 338 : 147 . . . . Berlin, Kupferstich-Kabinett
13 PARADIESES ANFANG UND ENDE — 112 : 137 und 116 : 137 . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
14 DER SCHATZGRÄBER — 394 : 235 . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
15 DER DROSCHKENKUTSCHER — 470 : 249 . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
16 CHRISTUS AUF DEM MEERE — 412 : 269 . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
17 DER NYMPHE VERFÜHRUNG — 486 : 308 ⟨getuscht⟩ . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
18 Umrahmung zu einem Blatt von „AMOR UND PSYCHE" — 298 : 209 . Dresden, Kupferstich-Kabinett
19 Kopfleisten für „AMOR UND PSYCHE" — 277 : 233 ⟨getuscht⟩ . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
20 Studie zu „UND DOCH" in „VOM TODE, ZWEITER TEIL" — 482 : 317 ⟨mit Deckweiß, auf grünlichem Papier⟩ . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
21 DER FEIND ZIEHT EIN — 312 : 275 ⟨Bildhöhe 224⟩, getuscht . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
22 Zwei Illustrationen zu KALIDASA ⟨diejenige r. befindet sich im Leipziger Museum⟩ — 181 : 64 und 294 : 94 ⟨getuscht⟩ . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
23 Zwei Illustrationen zu KALIDASA — 157 : 166 und 139 : 79 ⟨beide getuscht⟩ Dresden, Kupferstich-Kabinett
24 AN DER LEEREN WIEGE — 258 : 252 . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
25 LEDA — 312 : 445 . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett
26 ORIENTALISCHER HERRSCHER — 201 : 285 . . . . . Dresden, Kupferstich-Kabinett

27 SALOME — 162 : 285 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
28 HAMLET UND DER GEIST — 157 : 226 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
29 PALLAS AM MEER — 117 : 157 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
30 VERSUCHUNG CHRISTI — 258 : 395 (getuscht) . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
31 NACKTE FRAU AM FLUSSUFER — 174 : 183 (getuscht) . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
32 VERLOCKUNG — 136 : 175 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
33 KLINGER ALS KNABE — 184 : 79 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
34 SCHREIBENDE FRAU — 91 : 80 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
35 EIN ALTES THEMA — 86 : 77 (getuscht) . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
36 DAS KRANKE KIND — 89 : 86 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
37 FUCHSJAGD — 294 : 198 (Bildhöhe 73) . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
38 Straße mit dem „WEISSEN SCHWAN" in Grötzingen bei Karlsruhe — 229 : 117 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
39 KREUZABNAHME — 127 : 117 (getuscht) . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
40 DER TOD IN DER EINÖDE — 230 : 165 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
41 DER TOD ÜBER EINE LEICHE GEBÜCKT — 159 : 131 . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
42 VOM MEER AUSGEWORFEN — 335 : 222 (getuscht) . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
43 BUZZARDS MIT EINEM TOTEN HASEN — 169 : 116 . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
44 DIE KRÄHEN — 255 : 97 (getuscht) . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
45 EVAS SÜNDENFALL — 178 : 68 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
46 ANTIKE GEWANDSTUDIE — 285 : 147 . . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste
47 Studie zu dem Blatt „AN DIE SCHÖNHEIT" in „VOM TODE, ZWEITER TEIL" — 470 : 295 . . . . . Dresden, Geheimer Rat Max Lehrs
48 DAS ERSTE PFINGSTFEST — Bildfläche 215 : 335 (getuscht) . . Dresden, Geheimer Rat Max Lehrs
49 DECKELVERZIERUNG FÜR EINEN HANDSCHUHKASTEN — 325 : 160 . . . . . Blasewitz-Dresden, Geh. Rat v. Seidlitz
50 VOM ZWINGER IN DRESDEN — 417 : 270 . . . . . Blasewitz-Dresden, Geh. Rat v. Seidlitz
51 Zeichnung zu dem Blatt „FÜR ALLE" in „EIN LEBEN" — 260 : 205 (getuscht) . . . . . Blasewitz-Dresden, Geh. Rat v. Seidlitz
52 ALLEGORIE — 470 : 295 . . . . . Dresden, Professor Dr. H. W. Singer



Wenn wir unſere Heroen unter den heute noch lebenden Vertretern der bildenden Kunſt aufzählen hören, ſo werden wir, das glaube ich gewiß, in neun Fällen aus zehn den Namen Meiſter Klingers an erſter Stelle zugerufen bekommen. Wie alle Großen, hat er einen ſchweren Kampf durchfechten müſſen, bis er zu der Stelle in der Erkenntlichkeit ſeines Volkes gelangte, die er jetzt einnimmt. Es mag wohl auch heute noch manchen geben, der ſich nicht zu Max Klingers Lebenswerk bekehrt hat; aber in ſeinem Innerſten wird er darüber etwas befangen ſein, weil er ſich doch nicht des Gefühls erwehren kann, daß er eben rückſtändig iſt. Es iſt in dieſem Fall eine ganz andere Sache als mit irgendeinem von all unſeren anderen lebenden Künſtlern. Bei letzteren kann man ſich dahinter verſchanzen, daß ſie, wer ſie auch ſeien, einer beſonderen Schule zugehören, eine beſondere Anſicht vertreten; und demgegenüber ſtehen gewiß viele andere Anſichten. Man hat noch immer die Wahl, mit welchen man es halten will. Aber Klinger kann man nicht damit abtun, daß man ihn unter dem Geſichtswinkel einer Schul- oder Zeitſtrömungsangehörigkeit aburteilt. Zweifellos ſtellt ſeine Kunſt eine nationale Offenbarung dar. Wir haben ja nicht nur Tugenden, ſondern auch Unvollkommenheiten, um es gelinde auszudrücken. Aber ſo wie wir ſind, das Stärkſte, was wir als Volk bei allen unſeren etwaigen Mängeln und Vorzügen aus der bildenden Kunſt herausholen können, das zeigt ſich im Lebenswerk Max Klingers kriſtalliſiert. Es gibt keinen anderen Künſtler, der im Grunde genommen ſo unabhängig von der Fremde und von dem, was in ihr zu lernen war, geweſen iſt wie er. Und es gibt keinen einzigen, auch keinen Werdandi- oder Biedermeier-Künſtler, von dem man ſo durchaus ſagen muß, er ſei außerhalb Deutſchlands undenkbar. Deshalb iſt er heute, nachdem das einmal klargeſtellt worden iſt, der Achtung überall ſicher, auch von den Seiten, denen er nicht ſo recht verſtändlich iſt.

Das war nun bekanntlich nicht immer ſo: und ich hatte den Vorzug, ihn näher kennenzulernen, als er noch nicht der „Große" Klinger war. „Groß" und „Klein" ſind durchaus keine Bezeichnungen, die das Weſentliche und Eigene berühren. Oder, genauer präziſiert, wenn ein Menſch in ſeinem Weſen und ſeiner Eigenart „groß" iſt, ſo wird er darum noch lange nicht ſo geheißen. In einer Leipziger Aufführung der Operette Gasparone — ich weiß nicht, ob es ein Einſchiebſel war oder zum Buch gehört —, rief die Sora aus: „Ihr Männer ſolltet doch froh ſein, daß der liebe Gott Euch uns Frauen geſchenkt hat", worauf Benozzo antwortete: „Ach was! Der liebe Gott ſchenkt uns die Mädchen: die Frauen machen wir ſelber". Der liebe Gott ſchenkt uns die Künſtler: die „Großen", das heißt die berühmten Künſtler, machen wir ſelber — wir armes Kunſtſchriftſtellervolk. Es gereicht mir heute noch zur ungemeinen Befriedigung, daß ich wohl der erſte war, einen enthuſiaſtiſchen Artikel über Klingers Kunſt zu ſchreiben.

Muther hatte die Gelegenheit verpaßt, und in der bemerkenswerten Artikelreihe der Münchener Neueſten Nachrichten, die als eine Art Vorläufer ſeiner Geſchichte der modernen Malerei gelten kann, ſprach er ein unintereſſiertes und ziemlich verſtändnisloſes Urteil über Klingers „Parisurteil" aus. Bode hatte zuvor wohl ſchon in den Graphiſchen Künſten ⟨1890⟩ einen Aufſatz über moderne Berliner Malerradierer erſcheinen laſſen: aber dieſer Artikel war keineswegs feurig, ſondern mehr in dem Ton einer Ermutigung für die Jugend gehalten. Was ſonſt vielleicht hier und da verſtreut erſchienen war, hatte jedenfalls kein Echo erweckt, wozu der Umſtand beigetragen haben mag, daß Klinger lange Jahre im Ausland, zuletzt in Italien, verbracht hatte. Jetzt aber bereitete ſich ſeine Überſiedelung nach Leipzig vor, und er war noch nicht einmal ganz umgezogen, da eröffnete das Kgl. Kupferſtich-Kabinett am 1. Juli 1892 eine Vierteljahrsausſtellung, in der faſt das geſamte Graphiſche Werk – ſoweit es damals fertig vorlag – ſowie zwanzig ſchöne Originalzeichnungen zu ſehen waren. Etwa ein Jahr ſpäter folgte die Galerie nach und erwarb durch ein beſonders abgeordnetes Komitee der Galeriekommiſſion die Pietà auf der Berliner großen Ausſtellung.

Damals gingen die Wogen der öffentlichen Meinung noch hoch, und ich hatte viel vom Streit der „Jungen" gegen die „Alten" zu ſchreiben. Aber die Redaktion ließ mich nicht recht zu Worte kommen und merzte mir meine kräftigen Wörtlein aus. Heute wäre es ihr vielleicht ganz lieb, wenn ſie damals nicht ſo ängſtlich geweſen wäre und nun den Ruhm für ſich in Anſpruch nehmen könnte, ſchon in jenem Jahr voll und ganz für das Neue, das ſich ſpäter als das „Große" erwieſen hat, eingetreten zu ſein.

Abgeſehen von dieſem Umſtand aber – daß es uns ſo ſchwer gemacht wurde, dem Guten zum Durchbruch zu helfen –, waren das ſchöne Zeiten. Ich fuhr öfters zu Klinger hinüber, um Blätter für das Kabinett zu erwerben, die ich für ebenſoviel Nickel erſtand, als man heute Taler dafür zahlen darf und dann noch froh ſein muß, ſie überhaupt bekommen zu haben.

Bei Gelegenheit eines dieſer Leipziger Beſuche kam ich etwas zu früh an. Es war eigentlich nicht mehr ſo ganz früh, aber der Künſtler war noch nicht empfangsbereit. Als er dann kam, entſchuldigte er ſich ⟨was er gar nicht nötig hatte, denn lange hatte ich nicht warten müſſen⟩ mit dem Bemerken, früh im Bett zwiſchen Schlafen und Wachen, das wäre immer ſeine ſchönſte Zeit: da kämen ihm die Gedanken für ſeine künſtleriſchen Arbeiten.

Mir war dieſe Ausſage ſtets als etwas Bedeutungsvolles für das Verſtehen Klingerſcher Kunſt erſchienen. Sie verrät gewiſſermaßen, wie er arbeitet, und daß der Gedanke dasjenige iſt, was ſich bei ihm immer zuerſt einſtellt. Was er geſchaffen hat, hat er gewiß immer nur mit dem Auge

geſchaut. Aber es war das geiſtige, innere Auge, mit dem er ſchaute, dem nicht die alltägliche, reale Außenwelt ein Stückchen leidenſchaftsloſer Natur, dem vielmehr die von dem Willen beherrſchte Phantaſie ein gedankenſchwangeres Problem vorhielt, und das mit ſolcher Überzeugungskraft vorhielt, daß es ſeine künſtleriſche Geſtaltungskraft in Schwingungen verſetzte, als hätte er das Problem wirklich erlebt. Klinger kennt nie das reine L'art-pour-l'art-Behagen der naturaliſtiſchen Epoche, während der er ja groß geworden iſt. Er hat immer eine große Mitteilung zu machen, und das iſt die Hauptſache bei ihm. Es iſt aber nun nie ein Geſchichtchen, das er erzählen will, ſondern eine tiefe, gründliche Wahrheit, die ſeine Mitmenſchen an ihrem Innerſten packt. Und darauf kommt es ihm an; davon geht er aus. Naturaliſtiſch, in der äußeren Form, die er ſeinen Schöpfungen verlieh, iſt er nur geworden, weil er fühlte, daß er ſich damit am eheſten die Eindringlichkeit ſeiner Tat ſichern würde, oder meinetwegen auch nur, weil er eben ein friſches Kind ſeiner Zeit und kein Epigone war. Sein Naturalismus aber iſt nicht der innerliche, der ſich damit zufrieden gibt, demütiger Diener der Natur zu ſein.

Daher erklärt ſich auch, daß kein moderner Künſtler auf größeren Widerſtand bei dem Publikum, insbeſondere bei den Laien, traf, als Klinger. Für die anderen Künſtler handelte es ſich eigentlich nur um das „Wie" in der Kunſt, um eine ſpezielle, nicht um eine allgemeine Frage. Wenn auch die Pleinairiſten, die Realiſten, die Pointilliſten und wie ſie alle heißen, den Laien etwas boten, was ihnen gar nicht einleuchten wollte, ſo betraf das nur rein künſtleriſche Dinge. Und ſchließlich — was iſt dem Laien Hekuba, daß er ſich mehr als ein beſtimmtes Maß über ſie ärgern ſollte! Aber Klingers Kunſt enthielt darüber noch ein „Was", einen Inhalt. Das regte die Laien auf, denn das war der Punkt, an dem ſie ſo viel leichter anknüpfen konnten. So haben ſie ihn auch ſofort erfaßt: nicht etwa in ſeiner Größe — bewahre! —, aber in ſeiner „gefährlichen" Neuheit. Er war der Künſtler, der ihnen zu denken gab, und im Denken glaubten ſie ſich — ganz mit Recht übrigens — doch noch ganz anders beſchlagen als in der Beurteilung ausſchließlich künſtleriſcher Fragen.

Genutzt hat ihnen ſchließlich die Oppoſition doch nichts. Klinger, als hervorragender Mitarbeiter einer Kulturgeſamtheit, die auf der ganzen Linie geſiegt hat, ſteht nun endlich ziemlich unwiderſprochen da. Das „Gefährliche" in ſeinem „Was" iſt heute zum Beſtandteil der feſten Überzeugung aller maßgebenden Faktoren geworden. Durch die enge Verquickung mit einem modernen „Wie" hat er auch das Seine dazu beigetragen, dieſem „Wie", der neuen Technik alſo und der neuen äſthetiſchen Anſchauungen, zum Durchbruch zu verhelfen. Für das große Publikum aber wie für ihn ſelbſt bleibt die Hauptſache das Große, Überwältigende, was es ihn zu verkünden drängte.

Wir ſtehen ihm gegenüber, nicht unähnlich wie unſere Vorfahren Dürer gegenüberſtanden, einem Künſtler, deſſen mancherlei Mangel an gleißneriſcher Form für uns durch die Tiefe des Inhalts aufgewogen wird. Wir danken ihm für ſeine reiche volle Poeſie. Es iſt unſere nationale Eigenſchaft, daß wir für Eindrücke dieſer Art, unter allem, was mit Kunſt zuſammenhängt, am ſtärkſten empfänglich ſind. Wie der große Dichter ſein Beſtes und Tiefſtes zwiſchen den Zeilen gibt, ſo verfährt Klinger mit ſeiner Kunſt, vor allem in den berauſchenden Radierungsfolgen, die ihn zweifellos dem deutſchen Volk am nächſten gebracht haben. Wir leſen oft Verſe, die vielleicht Gleichgültiges, Leidenſchaftsloſes ausſprechen. Aber durch den Umſtand, daß ſie einer beſonderen Perſon in den Mund gelegt werden, daß ſie zu beſonderer Zeit und in beſonderer Verbindung geſprochen werden, gewinnen ſie ergreifende Bedeutung. Es iſt das Angedeutete, aber nicht nackt und dürftig Ausgeſprochene allein, was dermaßen ſtark wirkt, weil wir unſere Phantaſie in Tätigkeit ſetzen müſſen, um es zu gewinnen, und daher an der Schöpfung ſelbſt ganz anders innig beteiligt ſind. In der gleichen Weiſe ſprechen die Klingeriſchen Werke uns an. Die einzelnen Blätter ſind die Verſe, ſchön und abgerundet in ſich ſelbſt, deren gewaltige Wirkung uns aber erſt dann ergreift, wenn wir zwiſchen ihnen den großen Gedankengang herausleſen, von dem ſie nur die einzelnen, rhapſodiſch vorgetragenen Glieder ſind. Jede von den geſchloſſenen Folgen – alſo alle, abgeſehen von den dreien, die nur aus „geſammelten" Blättern beſtehen – wäre leicht als Beiſpiel dieſer dichteriſchen Schöpfungsart herbeizuziehen: am einleuchtendſten wohl „Eva und die Zukunft". Auf der „Eva", dem erſten Blatt, gewahren wir das Paradies: Adam, faulenzend oder gar ſchlafend, im Hintergrund, Eva, aufgeweckt und in Kommunion mit der Natur ſowie mit ſich ſelbſt, vorn. Dann kommt die erſte Zukunft: ein verderbenbringender Königstiger am Ausgang einer Schlucht. Es folgt die Schlange, auf der Eva aus Eitelkeit, der einfachſten Form, in der die Sucht nach Selbſterkenntnis ſich ergibt, den Sündenfall herbeiführt. Darauf die zweite Zukunft: ein Unmenſch mit Tierkrallen, der auf einem ungeheueren Blutegel durch ein Meer von Blut ſchwimmt. Das vierte Blatt „Adam" zeigt eine neue, wunderbare Auffaſſung der Verſtoßung: Adam trägt Eva in ſeinen Armen in die Einöde hinaus. Zum Schluſſe, in der dritten Zukunft, finden wir den Tod als Gerippe ein Knäuel von Menſchenköpfen zuſammenſtampfend, während im Himmel eine Hand in abweiſender Gebärde zu ſehen iſt.

Der Inhalt der drei Radierungen Eva, die Schlange und Adam iſt leicht faßlich, weniger aber die Bedeutung der drei übrigen Blätter und der allgemeine Zuſammenhang. Die Zukunft iſt das Unheil, das durch den Sündenfall über die Menſchheit gekommen iſt. Zuerſt war es die Not, die dem Menſchen durch die Natur geworden, nachdem er, wie die Bibel ſagt,

den ewig paradieſiſchen Frühling mit der Eintracht zwiſchen Löwen und Lamm verluſtig ward. Sie wird ſymboliſiert durch das Raubtier, die rohe Naturkraft, die dem Menſchen herbe Not ſchuf. Noch ſchlimmer aber iſt die Not, die die Menſchen ſich untereinander ſchufen, die zweite Zukunft, die ihnen blühte, als Bruder ſich gegen Bruder wandte, das Morden im Krieg und Kampf begann, und der Menſch ſelbſt zur Beſtie ward. Das Schlimmſte, das ihm bevorſtand, kam aber, als er ſein Inneres, ſeine Seele, zum Inſtrument der Selbſtquälerei werden ließ, als er ſein Leben verdüſterte, indem er ſich der chriſtlichen Auffaſſung des Todes mit ihren gräßlichen Höllenſtrafen hingab. Dieſe Anſchauung weiſt die Antike in Geſtalt von Pallas und Zeus weit von ſich. So ſah das Blatt urſprünglich aus. Von Pallas und Zeus blieb nur eine abwehrende Hand in der endgültigen Faſſung übrig. Damals, vor mehr als dreißig Jahren, kam ihm die deutlichere Darſtellung vielleicht zu gewagt vor. Vielleicht hat er ſie verändert nur aus dem Vergnügen, das er ſtets daran gehabt hat, ſeinen Gedankengang etwas zu verbergen. Es hat Klinger nie gereizt, ihn offen auf den Tiſch zu legen, ſondern vielmehr uns etwas zu bieten, was auch geiſtige Mitarbeit unſrerſeits erfordert.

Aber wie lohnend iſt dieſe Mitarbeit! Welch einen ideenreichen Kommentar zur Erzählung der Bibel liefert dieſe Folge! Wie ernſt und wie bedeutſam iſt das, was dieſer Künſtler uns zu ſagen hat! So auch in der gedankenſchweren Folge „Ein Leben". Zu dem bibliſchen Standpunkt nimmt er Stellung in der Frage des Sündenfalls und führt uns durch eines ſeiner ſchönſten Kunſtwerke die ſchreiende Ungerechtigkeit zu Gemüte, die darin beſteht, dem Weibe eine verlockende Verheißung zukommen zu laſſen, nur um es der Verſuchung zu überantworten; in einem zweiten, die erbärmliche Feigheit des Mannes, der das Weib für das Menſchengeſchlecht die Kaſtanien aus dem Feuer holen läßt, um ſich ſelbſt daran zu ergötzen, um dann aber die Schuld ganz auf ſeine Gefährtin zu wälzen! Dieſe zwei Praefazien ſind für die moderne Kunſt beiſpielsweiſe das, was Ibſens „Puppenheim" für die moderne Literatur war. Die Fäden gehen hinüber und herüber, und hier wie dort erhält die neue Kultur ihre Stützen. Was uns in den Blättern dieſer Folge ſelbſt geboten wird, wird uns erſt recht klar, wenn wir uns in die Erinnerung zurückrufen, wie ſich frühere Künſtler mit demſelben Vorwurf abgefunden haben. Hogarths „Leben einer Dirne" nimmt ſich eigentlich das gleiche Thema vor: auch bei Chodowiecki und anderen findet ſich ähnliches. Wie platt und ſelbſtgefällig werden aber dort die Fragen angeſchnitten! Im hadernden Ton pfäffiſcher Unduldſamkeit wird über einen Fall in der oberflächlichſten Weiſe, nach harten, gefühlsbaren Geſetzen abgeurteilt. In der Art der Bänkelſänger haſpelt Hogarth eine Schauergeſchichte herunter. Zu einer einigermaßen dichteriſchen, d. h. künſtleriſchen Faſſung läßt ihn ſein Moralſtandpunkt gar

nicht gelangen. Und was für eine Moral predigt er! Haushofer kennzeichnet sie so schön:

„Wenn das der Tugend hohes Vorrecht wäre,
Verlorne vollends in den Staub zu treten,
Dann will ich zu dem Gott der Sünder beten:
Herr, gib mir Mitleid, wenn auch ohne Ehre!"

Ganz anders faßt Klinger seinen Vorwurf an. Zunächst hat er das Feingefühl, daß ein Künstler, wenn er überhaupt moralisieren will, vom Einzelnen absehen und zum Typischen greifen muß. Er schildert nicht nur das kleinliche Schicksal eines erbärmlichen Menschenlebens, das nie einen genügend weiten Mantel abgeben würde, um großzügige, allgemeine Forderungen darin einzukleiden. In diesen Fehler verfiel leider auch Besnard, als er seine sonst nicht unbedeutende Folge „La femme" schuf. Was in „Ein Leben der Heldin" passiert, könnte nie und nimmer einer einzelnen Frau widerfahren. Hier werden vielmehr die mannigfaltigen Stadien des Unglücks entrollt, die den von bitterem Schicksal verfolgten Frauen bevorstehen. So ist Klingers Heldin nicht eine Frau, sondern die Frau, insofern Kultur und Gesetz auch heute noch sich ihr gegenüber entehrend und grausam verhalten. Er begnügt sich nicht damit zu verurteilen, sondern weist auf die tieferliegenden Ursachen der Schuld hin. Und so speist er das Opfer auch nicht mit einem alles Geistige tötenden Glaubensappell ab, sondern gemahnt an den unentreißbaren Frieden, den das Versinken „Ins Nichts zurück" auch der elendesten aller irdischen Leidträgerinnen vorbehält.

Noch philosophischer und noch breiter aufgebaut ist der Inhalt, der Klingers Folgen „Vom Tode" erfüllt. Zwar in der ersten Reihe geht er nicht weit über die uralten Grundgedanken hinaus, die von jeher der Tod bei der Menschheit ausgelöst hat; den Gedanken, daß der Tod alle Stände und Würden nivelliert, jenen zweiten, daß wider ihn kein Kräutlein gewachsen ist, und endlich jenen dritten, der in dem Liede „Rasch tritt der Tod den Menschen an" ausgedrückt wird. Das hat uns schon Holbein wunderbar vorgehalten. Über ihn hinaus konnte Klinger nur insofern dringen, als er intimer wurde, wie ja überhaupt der Dichter und der Künstler des 19. Jahrhunderts viel näher an seinen Leser und Beschauer herantritt, als es seine Vorläufer im 16. Jahrhundert getan haben. Ganz anders schöpferisch aber ist unser Meister im zweiten Teil seiner Folge. Er stellt dem Tod als Massenmord – den Krieg, das Elend und die Pest – den Tod als Geißel der Spitzen der Menschheit ‹des Herrschers, des Philosophen, des Künstlers› gegenüber und hält uns eine ausgleichende Gerechtigkeit vor Augen. Er zeigt, wie alles Vergehen nur das Enden der kleinen, ephemeren Einheit ist, während unser größter, unser einziger Feind doch dem wirklichen Leben, den fortbewegenden Ideen, der Entfaltung des Ganzen und des Wesentlichen, dem Fortschritt der Allgemeinheit in letzter Linie nichts anhaben

kann. Trotz Anfechtung unſrer Größten durch die Verſuchung, trotz des Untergangs der Millionen erſtarkt geiſtig und leiblich das Menſchengeſchlecht. Und ſchließlich lehrt er dem einzelnen, der unabweisbar dieſem großen Sieger, dem Tod, verfallen iſt, wie er ihm den Triumph zuſchanden machen und ſich ſelbſt mit ſeinem Schickſal abfinden kann durch die Hingabe ſeines Ichs „An die Schönheit".

Das ſind Gedanken, wie ſie kein anderer tiefer und bewegender entfaltet hat. Ein inneres Erleben hat ſich hier zu beredtem Ausdruck gefunden, ſo reich und ſchön, wie es nur irgendeinem unſrer Geiſteshelden zu eigen geweſen iſt. Kein Philoſoph, kein Dichter, kein Schriftſteller, kein Lebenskundiger hat uns Wichtigeres über unſer Daſein offenbart als dieſer Künſtler. Von ſeiner geiſtigen Kraft zeugen auch andere Werke leichterer Art, in denen Witze ſprühen und ein glücklicher Humor waltet, z. B. den Rettungen ovidiſcher Opfer. In dieſer prächtigen Satire, zu deren Verſtändnis eine feine literariſche Bildung die Vorausſetzung iſt, werden in geiſtreicher Form alte, berühmte Märchen auf den Kopf geſtellt. Klinger ſpielt an eine gegen Ende des 18. Jahrhunderts beliebte literariſche Sitte der Ehren-„Rettungen" an und nimmt die Schickſale des Pyramus, der Echo und der Daphne vor, wie wir ſie aus dem Ovid kennengelernt haben. Indem er es nun hinſtellt, als habe Ovid alle die Tatſachen verdreht, und erſt er der Wahrheit ihren Lauf laſſe, kommen ſchließlich ganz komiſche „Rettungen" heraus. Denn bei ihm ſpielen alle dieſe feierlichen und edlen Herrſchaften der Antike eine nur allzu menſchliche und lächerlich-klägliche Rolle. Keine gedichtete, burleske Traveſtie iſt drolliger oder ergötzlicher als das, was die drei Schwänke Klingers uns vortiſchen.

Nicht nur das Beſſere, ganz beſonders das Geringwertige iſt des Guten Feind. Angeſichts des einzigartigen Erfolges von Klinger hat man ſich gefragt: Soll überhaupt die bildende Kunſt mit ſolchen Gedankenwerten operieren? Er trat ausgerechnet in der Zeit eines realiſtiſchen Objektivismus in der Kunſt auf, dem es ja beſonders nahelag, die Frage, ob ein Kunſtwerk Ideeninhalt haben dürfe, ſchlankweg zu verneinen. Und doch iſt dieſer Standpunkt gewonnen worden lediglich als eine Reaktion gegen das Hervortreten von geringwertiger, läppiſcher Gedankenleiſtung in der Kunſt. Die Albernheiten der Pointen- und Witzchenmalerei, die ebenſo ſchwülſtige wie leere Phraſendreſcherei unreifer Stammler in der Kunſt haben uns ſo verdroſſen, daß wir in ganz ungerechtfertigter Weiſe mißtrauiſch gegen jedweden „Inhalt" geworden waren. Es gilt aber nur, das Schlechte vom Guten zu unterſcheiden. Jene faden Plattheiten haben uns allerdings eine gewiſſe Sorte von Genremalerei, jene wichtigtuenden aber inhaltsloſen Reflektionen allerdings die ſogenannte Hiſtorienmalerei verleidet. Dieſe Art „Inhalt" aber hätte jede Dichtkunſt, jede Philoſophie in genau derſelben Weiſe unmöglich gemacht, wenn ſie ihnen

auch beſchieden worden wäre. Sie ſcheint jedoch in der Hauptſache der Malerei vorbehalten geweſen zu ſein. Aber ebenſowenig wie wir über die ſchulknabenhaften Albernheiten ſolcher Bewegungen, wie die „Brücke" eine iſt, uns in der Erkenntnis des Könnens beirren laſſen werden, das dem freien Vortrage eines Forain, eines Van Gogh oder eines Liebermann zugrunde liegt, ebenſowenig ſollten wir uns von den Gernegroßen blenden und dazu verleiten laſſen, ein wirklich geiſtiges Gut auszuſchlagen ſtatt es freudig entgegenzunehmen, ſobald es uns geboten wird.

Denn einzig und allein mit dem Wert des „Inhalts" ſteht und fällt die Frage von ſeiner Daſeinsberechtigung. Daß er an und für ſich der Kunſtleiſtung nicht den geringſten Abbruch tut – ſobald er ſich ihren Geſetzen angepaßt hat –, ſteht außer allem Zweifel. Man hat oft Klinger vorgehalten, er ſolle das, „was er zu ſagen habe", niederſchreiben; er gehe einen Umweg, wenn er ſich nicht mittels des Wortes ausdrücke. Wie ſollte er das wohl machen; in welcher Form? Könnte man ſich denken, daß jemand dieſe Wirkungen erzielte in gebundener oder in ungebundener Sprache? Die Sprache, die Dichtung iſt an ein Nacheinander gebunden. Nur die bildende Kunſt – und in gewiſſem Sinne die Muſik – kennt die gleichzeitige Entfaltung von Nebeneinander. Dem geſprochenen oder geſchriebenen Wort iſt es faſt unmöglich, die Harmonie und den Kontrapunkt zu liefern; es verfügt nur über die Melodie. Es fällt ihm ferner ſchwer, ſich vom Lexikongehalt freizumachen und anderes anzudeuten als das, was es gerade laut Sander oder Grimm bedeutet.

Worin beſteht aber die große Wirkung, die Klingers Kunſt auf uns ausübt? Darin, daß er uns gleichzeitig Tatſachen und Werte vorhält und uns wie im Blitzlicht Widerſprüche oder Übereinſtimmungen eröffnet. Darin, daß er es uns ermöglicht, auf geiſtigem Gebiete ſchöpferiſch zu ſein. Einem Dichter können wir in der Hauptſache doch nur nachfolgen. Hätte ein Schriftſteller die Ideen aus Klingers Totenfolgen uns übermitteln wollen, es wäre in letzter Linie doch nur gewiſſermaßen eine Aufzählung daraus geworden, und alles Weſentliche, was zu ſagen war, hätte er geſagt: uns wäre nichts Erhebliches zu leiſten übriggeblieben. Die andere Art aber, uns geiſtige Werte zu heben, iſt nur der Kunſt vorbehalten. Es iſt ihr ſpezifiſcher Charakter, und fern davon ſeiner Kunſt zu ſchaden, indem er ihr „Inhalt" gibt, hebt ſie Klinger. Denn Stil beſteht darin, aus jeder Kunſt das herauszuheben, dasjenige zur größtmöglichen Blüte zu entfalten, was nur ſie und keine andere – oder zum mindeſten, was ſie am vortrefflichſten kann.

❀ ❀
❀

Hat ſich das große Publikum zu Klinger gefunden, gerade dank der unerſchöpflichen geiſtigen Anregungen, die er ihm bietet, ſo iſt es den Fachleuten – den Künſtlern und Kunſtſchriftſtellern – nicht ſo leicht

geworden, zu einem Schluß zu gelangen, ob ſich Inhalt und Form bei ihm in vollendeter Harmonie auflöſen oder doch noch im Streit liegen. Auf dieſe Kreiſe wirken natürliche Einflüſſe der Überlieferung und des Metiers viel ſtärker als auf das allgemeine Publikum. Manchen hat es ſtutzig gemacht, daß dieſer Künſtler, noch faſt am Anfang ſeiner Laufbahn, eine förmliche Theorie ſeines Kunſtſchaffens niederſchreiben und veröffentlichen konnte in dem Heft „Malerei und Zeichnung". Manchen hat es beruhigt, daß der Künſtler ſpäter die eigenen Geſetze, die er niedergelegt hatte, durch ſeine Werke wieder umgeſtoßen hat. Was dieſe Verquickung des Inhalts mit der Form anbelangt, ſo erging es ihm bei dieſem Teil ſeines Publikums ähnlich wie Wagner, den die Dichter für einen guten Muſiker, die Muſiker für einen guten Dichter gelten laſſen wollten. Schließlich hat er ja, gerade wie Wagner, beim Publikum über beider Urteil den Sieg davongetragen. Aber die Fachleute fragen ſich immer noch gern, ob Klinger, trotzdem er die Ölmalerei, die Plaſtik und die Radierung, ja in einem gewiſſen Sinn auch die Architektur bezwungen hat, eine wirklich ſpezielle Begabung für irgendeine von dieſen vier Künſten habe.

Für die Plaſtik könnte man dieſes ſpezielle Talent in Frage ziehen auf Grund der einfachen Tatſache, daß er erſt ſo ſpät zu ihr gelangte, nachdem er alles andere bereits ausgekoſtet hatte. Für die Ölmalerei könnte ſie problematiſch erſcheinen ſchon aus dem Grunde, weil dieſe ihm allein und iſoliert faſt nie genügt hat. Für die Radierung mag man zunächſt denken, die Behauptung habe keine Geltung. Aber ſeine Kunſt der Aquatinta, in der er allerdings harmoniſch Abgerundetes, völlig Stilreines geſchaffen hat, an dem auch nichts auszuſetzen wäre, iſt etwas Fremdes, vielleicht das einzige von außerhalb angeeignete Gut, das man bei ihm finden kann. Und ſchließlich — wann befindet er ſich auch bei ihr ſo wohl, daß er es unternähme, ſich ganz allein auf den Vortrag zu ſtützen unter gänzlichem Verzicht auf jedweden „Inhalt"?

Sodann hat Klinger die Radierung — das Bekannteſte aus dem Geſamtſchaffen ſeiner Frühperiode — nicht ſo heiß geliebt, als daß er ſie nicht ſelbſt zum Teil desavouiert hätte. Er hat zahlreiche alte Platten wieder hervorgeholt, Partien darin ausgeſchliffen und durch Neuarbeiten in einer völlig heterogenen Technik, der Grabſtichelmanier, erſetzt. Die überzeugten, geborenen Künſtler gehen ſonſt vom Handwerk, vom Mittel aus. Sie wachſen mit ihrem Stichel, ihrer Radiernadel, ihrem Pinſel, ihrem Meißel oder was es ſonſt iſt, heran, und wenn ſie ſchaffen, beſtimmt das jeweilige Inſtrument ebenſoſehr, was ſie ſchaffen ſollen, als wie ſie beſtimmen, was das Inſtrument ausführen ſoll. Das Werkzeug möchte nicht zu Dingen gezwungen werden, zu denen es ſich nicht von ſelbſt hergibt. Denn der Begriff ſtilreiner Kunſtübung geht von der Grundlage aus, daß vor allem in der Arbeit die innere Logik des Werkzeugs offenbart werden

muß. So entſtehen überzeugende, innerlich auf eigene Kraft geſtellte Kunſtwerke.

Klinger hat ſich darüber hinweggeſetzt und ſich nicht dieſer Leitung des Werkzeugs gefügt. Er geht von der inneren Vorſtellung, die er von einem Thema gefaßt hat, aus und ſtürmt nun auf eine Realiſierung dieſer Vorſtellung zu, ohne ſich über die Mittel, über das Werkzeug Rechenſchaft abzulegen. So hat er, hingeriſſen von der Woge ſeiner formalen Phantaſie, auf ein und derſelben Platte die verſchiedentlichſten Werkzeuge angewandt. Das Weſen der Radiernadel iſt, daß ſie frei, ungezügelt, nervös gehandhabt wird und ungebunden geiſtreiche Wirkungen erzielt. Das Weſen des Stichels iſt, daß er ein bedächtig ſorgfältiges, ſtreng ſyſtematiſches Linienſyſtem zuwege bringt. Unvermittelt nebeneinander, auf demſelben Bilde, wirken dieſe zwei inkongruent: gerade als wollte man einen Diamanten in Holz einfaſſen oder eine Plüſchjacke mit Stahlbändern verbrämen. Und Klinger hat nicht nur dieſe zwei, ſondern manchmal dazu noch zwei ſich entgegenſtehende Flächentechniken auf ein und derſelben Platte nebeneinander verwendet. Wenn trotz alledem ſolche Bilder wie „Akkorde" oder die „Befreiung des Prometheus" in der Brahmsphantaſie uns mit ſich fortreißen, ſo iſt es eben dank des berauſchenden geiſtigen Inhalts, der ſie trägt, und dank der großartigen, monumentalen Formenphantaſie, die ihre Schwingen ausbreitet.

Wenn Klinger die längſte Zeit der Welt und auch heute noch vielleicht der Mehrzahl ſeiner Verehrer in erſter Linie als der Radierer gilt, ſo drängt ſich zu dem noch eine beſondere Erwägung auf. Es wird wohl gar nicht vielen Leuten bekannt ſein, daß die meiſten der ſchönen Blätter, die ſie mit Recht ſo bewundern, gar nicht als Radierungen konzipiert worden ſind. Zum erſtenmal erſtaunte es die Klinger-Intereſſenten, in dem zweiten Heft des erſten Jahrgangs jener einſtens berühmten Kunſtzeitſchrift „Pan" drei Klingerzeichnungen kennenzulernen, von denen zwei faſt Strich für Strich zwei Radierungen aus den „Rettungen ovidiſcher Opfer" vorwegnahmen. Schon damals hatte ich gefunden, daß für alle die frühen Radierungen des Meiſters und auch noch für viele der ſpäteren genaue Vorzeichnungen vorliegen. Die eigentliche künſtleriſche Erfindung und Ausführung bei allen dieſen Werken alſo iſt mit der Feder auf dem Papier, nicht mit der Nadel auf dem Kupfer vonſtatten gegangen. Die Radierung hat nur eine ſchon vollendete Schöpfung ſo gut wie Strich für Strich wiederholt. Damit iſt auch die Erklärung dafür gegeben, daß gelegentlich die Radierungen uns nicht als etwas ſprühend Unmittelbares anſprechen – rein vom formal-künſtleriſchen Standpunkt aus betrachtet. Damit iſt ferner wiederum gezeigt, daß Klinger gar nicht dermaßen ein Radierer κατ' ἐξοχήν iſt, wie vielfach angenommen worden iſt. Schließlich wird damit der Genießende noch darauf hingewieſen, wo er recht eigentlich den größten Eindruck von

der Kunſt dieſes Mannes empfangen kann. – Ich habe es ſchon einmal hervorgehoben und wiederhole es an dieſer Stelle, daß, abgeſehen von ſeiner Plaſtik und vielleicht noch abgeſehen von der Verwirklichung ſeines Ideals eines Geſamtkunſtwerks, Klinger uns das Beſte, was er gegeben hat, auf dem Feld der Federzeichnung gab. Ja, ich glaube, man kann ſeine Kunſt der Federzeichnung überhaupt an die Spitze ſeines Schaffens ſtellen. In ihr zeigt ſich das innigſte Verſtändnis für das Material, das liebevollſte Aufgehen darin. In ihr hat er dasjenige, was ihn vor allen anderen auszeichnet, die Welt ſeiner Gedanken, am freieſten ausgeben können. In ihr ſtoßen wir weder in der Auffaſſung noch in der Ausarbeitung je auf eine Abhängigkeit oder eine Befangenheit, wie man ſie bei ſeinem anderweitigen Schaffen ſchon gefunden haben will.

Mit dieſer Überzeugung verſehen, kam ich ſehr bald darauf zurück, den vorliegenden Band lediglich auf den reichen Beſtand von Federzeichnungen, den wir von Klinger beſitzen, aufzubauen. Ich weiß, daß wir auch wunderbare Kreide-, paſtellierte und Kohlezeichnungen von ſeiner Hand haben, die namentlich in der Auffaſſung des Aktes die intereſſanteſten Wandlungen aufweiſen, von dem ſenſibel, bildhaueriſch fein empfindenden Stil der Jahre gegen die Wende des Jahrhunderts hin, bis zu der breiten, monumentalen Auffaſſung der jüngſtvergangenen Zeit, ſeit etwa 1908. Vielleicht können wir hiervon ſpäter einmal einen zweiten Band zuſammenſtellen.

Die drei zykliſchen, mit der Feder ausgeführten Hauptwerke Klingers befinden ſich heute im Beſitz der Nationalgalerie zu Berlin und des Kupferſtich-Kabinetts zu Dresden. Die „Ratſchläge zu einer Konkurrenz über das Thema Chriſtus", die „Fragmente einer klaſſiſchen Anthologie" und die „Illuſtrationen zu einer Luxusausgabe von Amor und Pſyche" ſind alle ſchon erſchienen bei Hanfſtaengl, Amsler und Ruthardt – die letztgenannten zuſammen mit einigen ſpäter ausgeführten Zeichnungen in dem „Epithalamia" genannten Werk, deſſen Text die Aſſenjeff ſchrieb. Wenn ſie dadurch nun auch nicht jedermann leicht zugänglich geworden ſind, ſo habe ich doch von der Aufnahme irgendwelcher Blätter aus dieſen Folgen abgeſehen und mich lieber auf Einzelblätter in meiner Auswahl beſchränkt.

Als Sammlung ſolcher ſteht wiederum die Berliner Nationalgalerie voran. Sie hat ihren Schatz zu einer Zeit erworben, als ihr das ganze Material noch vorlag, und hat es leicht gehabt, die beſten Stücke herauszunehmen. An zweiter Stelle ſteht Dresden. Schließlich hat ſich das Leipziger Muſeum, obwohl es erſt ſpät mit in Wettbewerb trat, fleißig geregt, um den beiden anderen würdig zur Seite ſtehen zu können. Daneben befinden ſich noch viele auserleſene Blätter in Privathand.

Zu der Auswahl, die in vorliegendem Band geboten wird, brauche

ich keinen laufenden Kommentar zu geben. Die Blätter ſprechen von ſelbſt und künden laut das hervorragende Können des Meiſters ſowie ſeinen geiſtigen Habitus. Ich beſchränke mich alſo darauf, einiges herauszuheben.

Ganz beſonders frappieren dürften die ſorgfältigen, überzeugend realen und nüchternen Naturalbilder, die wir hier finden. Die „Straße in Grötzingen" mit dem „weißen Schwan" – ein Bild, das Klinger übrigens auch zu radieren verſucht hat – hat eine merkwürdige künſtleriſche Übereinſtimmung mit der Straße in Saverne von der Hand Whiſtlers – der einzige Berührungspunkt zwiſchen beiden Meiſtern, den ich noch zu finden vermochte, es ſei denn, man laſſe beider Vorliebe für Japan als ſolchen gelten. Die Zeichnung des „Droſchkenkutſchers" gibt es in zwei beinahe gleichlautenden Ausführungen. Die Studie des Zwingerpavillons iſt von einer Sachlichkeit und liebevollen Durchführung, die, fragmentariſch wie ſie iſt, ſo ganz und gar der Auffaſſung eines Menzel entſpricht.

Von deſſen Geiſt finden wir auch viel in den weiteren Naturſtudien und Vorſtudien für Radierungen, die unſer Band enthält. „Für Alle", die Ballettänzerin, die wir von der Bühne aus mit dem Blick in den Zuſchauerraum betrachten, und die ſchöne Landſchaft im Querformat, ſowie die „Erinnerung an den Bois de la Cambre" in Brüſſel geben einen Begriff von der Art, wie Klinger ſeine Radierungen durch je eine Federzeichnung in weitgehendſter Weiſe vorarbeitete. Abſichtlich habe ich aber nicht eine jener Zeichnungen mit eingeſchloſſen, von der man ſagen kann, daß ſie faſt Strich für Strich von der Radierung kopiert wird. Einen beſonderen Reiz bietet die prachtvolle, wenn auch flüchtige Skizze zum Schlußblatt der zweiten Folge Vom Tode, „An die Schönheit". Wir erkennen darauf, daß Klinger urſprünglich im Himmel ſich die Erſcheinung einer Venus gedacht hat, die der in die Knie geſunkene Menſch anbetet. Daß er ſie in der endlichen Faſſung wegließ, iſt echt charakteriſtiſch für ſeine Denkungsweiſe und geht Hand in Hand mit der Wandlung, die z. B. das Schlußblatt von „Eva und die Zukunft" durchgemacht hat. Hier ſchrumpften auch die ſich gegen die ſchauerliche Todesauffaſſung des Chriſtentums verwahrenden Zeus und Athene zuſammen in eine abweiſende Hand. Einerſeits das Gefühl, daß er ſeinen Gedankengang nicht zu deutlich verraten dürfe, andrerſeits der Wunſch, die Beſchauer durch Entziehung einiger Zwiſchenglieder ſeiner Darlegung zur tätigen Geiſtesmitarbeit zu reizen, haben den Künſtler zu ſolchen Einſchränkungen veranlaßt.

Für einen Künſtler, der ſo unendlich viel zu ſagen hatte, den es nicht nur drängte, immer neue künſtleriſche Wahrheiten auszudrücken, der ſogar auch noch philoſophiſche zur Berückſichtigung vorzulegen hatte, iſt es ganz überraſchend, welchen großen Reiz das Ornament als ſolches auf Klinger in jüngeren Jahren ausübte. Beim Entwerfen und nun gar noch bei der Ausführung irgendwelcher ausgedehnter Ornamentik gibt es doch ſo viel

reine Geduldsarbeit, daß man sich gar nicht vorstellen kann, wie so ein durch und durch phantasienreicher Kopf wie Klinger sich dazu hergeben konnte. Und in der Tat hat er ganz besonders in seinen beiden Apuleius-Illustrationen das Fabelhafteste an Geduld in der Durchführung der reichen und prächtigen Ornamentierung geleistet – von anderen Stellen zu schweigen. Auch in unserem Band geben die eine „Seitenumrahmung" und das Blatt mit den fünf Kopfleisten Zeugnis davon.

In derselben frühen Periode, als ihn das Ornament besonders stark interessierte, hat Klinger sich auch Eindrücken fremder Kunst zugänglich gezeigt. Die „Radierten Skizzen" z. B. weisen einige ganz japanisierende Blätter auf. Keineswegs ist das Fremde kopiert worden. Vielmehr wird dem neuen Kunstwerk dasjenige Element, was uns an der fremden Kunst frappiert hat, in gewinnender Weise gerettet. Es wird ein Stimmungswert geschaffen, und zwar nicht die Stimmung, in die die Fremden selbst, sondern in die wir durch ihre Kunst versetzt werden, herausgeholt. Das belegen in unserem Band in ganz der gleichen Weise die vier Zeichnungen mit indischen Motiven, die auf Klingers Beschäftigung mit Kalidasa zurückgehen.

Kaum etwas ist so reizvoll unter den vorliegenden Blättern wie die Proben, in denen Gewicht auf die Beherrschung des Gesichtsausdrucks gelegt worden ist. Bekanntlich ist das bei uns seit dem Aufblühen der naturalistischen Schule in der Ölmalerei verpönt. Aber damit spricht sich nur ein Widerspruch aus gegen die Verballhornisierung dieser Aufgabe, wie sie ehedem die talentlosen Historienmaler mit ihren finster dreinblickenden oder bedeutend aussehen wollenden Helden, wie sie auch die seichten Maler von faden pointierten Späßen und Witzchen uns vorgetischt haben. In der Schwarzweißkunst hat der Wunsch nach Beherrschung des Gesichtsausdrucks immer als berechtigt gegolten. Entzückend ist es, wie auf dem Blatt „Amor schießt auf Mädchen" einer jeden ihr Temperament aus den Gesichtszügen abzulesen ist. Ganz hervorragend auch, wie die schöne Nymphe auf der „Verführung" durch ihren Gesichtsausdruck verrät, wohin ihre Gedanken neigen.

An eigentlichen Klingerblättern erster Ordnung – jenen Visionen und Feerien, die zuerst durch ihre Formvollendetheit berücken, bei denen man aber bald merkt, daß sie darüber hinaus noch etwas mitzuteilen haben, und die dann noch lange betrachtet werden müssen, ehe man ihnen auf den Grund gekommen ist – gebricht es dem vorliegenden Buch ebenfalls nicht. Solcher Art sind die „Fuchsjagd" mit dem kalibanartigen Gesellen, die persiflierende „Strandidylle", der „Tod in der Einöde", der „Schatzgräber", „Der Feind kommt" und der „Kindlibrunnen". Vielleicht das schönste bleibt aber die herrliche Zeichnung mit der wenig Vertrauen erweckenden Tafelrunde, den Aposteln und der gealterten Maria, von denen der Künstler andeutet, wie wenig sie durch das Wunder der Auferstehung überrascht worden sind.

DER KINDERBRUNNEN

Berlin, Kupferstich-Kabinett

DER TOD ALS TRÖSTER

Berlin, Kupferstich-Kabinett

STRANDIDYLLE

Berlin, Kupferstich-Kabinett

DIE DARWINSCHE THEORIE

Berlin, Kupferstich-Kabinett

HETÄRE

Berlin, Kupferstich-Kabinett

Studie zu einer Landschaft für die „INTERMEZZI"

Berlin, Kupferstich-Kabinett

DER KENTAUR BEI DEN WASCHWEIBERN

Berlin, Kupferstich-Kabinett

Im „BOIS DE LA CAMBRE": Studie zu einem Blatt in „EINE LIEBE"

Berlin, Kupferstich-Kabinett

UNTERHALTUNG IN VENEDIG

Berlin, Kupferstich-Kabinett

DAS RENDEZVOUS

Berlin, Kupferstich-Kabinett

GESELLSCHAFT AUS DER WERTHERZEIT

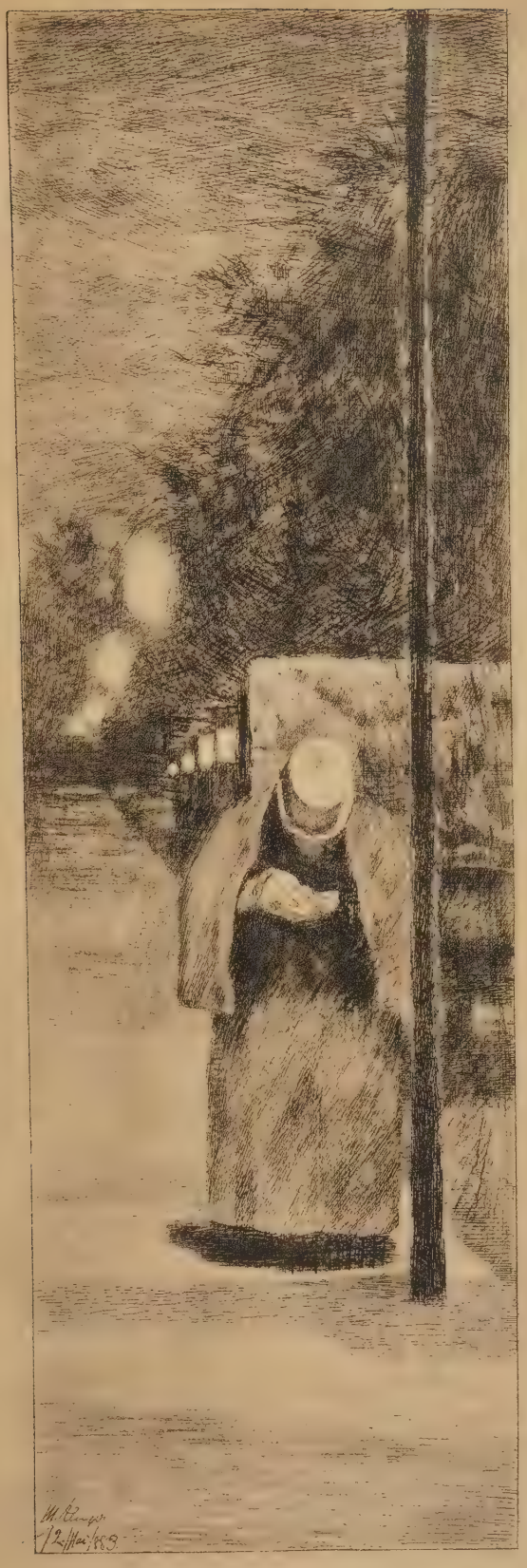
Berlin, Kupferstich-Kabinett

PARADIESES ANFANG UND ENDE

Dresden, Kupferstich-Kabinett

DER SCHATZGRÄBER

Dresden, Kupferstich-Kabinett



DER DROSCHKENKUTSCHER

Dresden, Kupferstich-Kabinett

CHRISTUS AUF DEM MEERE

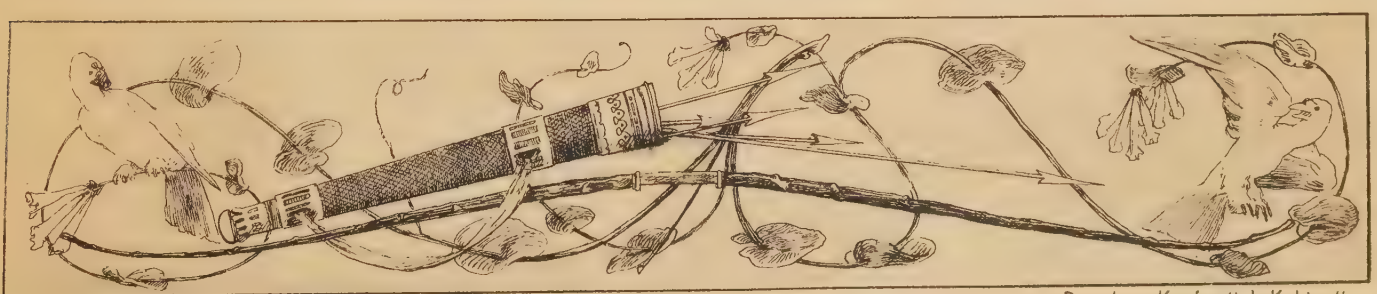
Dresden, Kupferstich-Kabinett

DER NYMPHE VERFÜHRUNG

Dresden, Kupferstich-Kabinett

Umrahmung zu einem Blatt von „AMOR UND PSYCHE"

Dresden, Kupferstich-Kabinett



Kopfleisten für „AMOR UND PSYCHE"

Dresden, Kupferstich-Kabinett

Studie zu „UND DOCH" in „VOM TODE, ZWEITER TEIL"

Dresden, Kupferstich-Kabinett

DER FEIND ZIEHT EIN

Dresden, Kupferstich-Kabinett

Zwei Illustrationen zu KALIDASA (diejenige r. befindet sich im Leipziger Museum)

Dresden, Kupferstich-Kabinett

Zwei Illustrationen zu KALIDASA

Dresden, Kupferstich-Kabinett

AN DER LEEREN WIEGE

Dresden, Kupferstich-Kabinett

LEDA

Dresden, Kupferstich-Kabinett

ORIENTALISCHER HERRSCHER

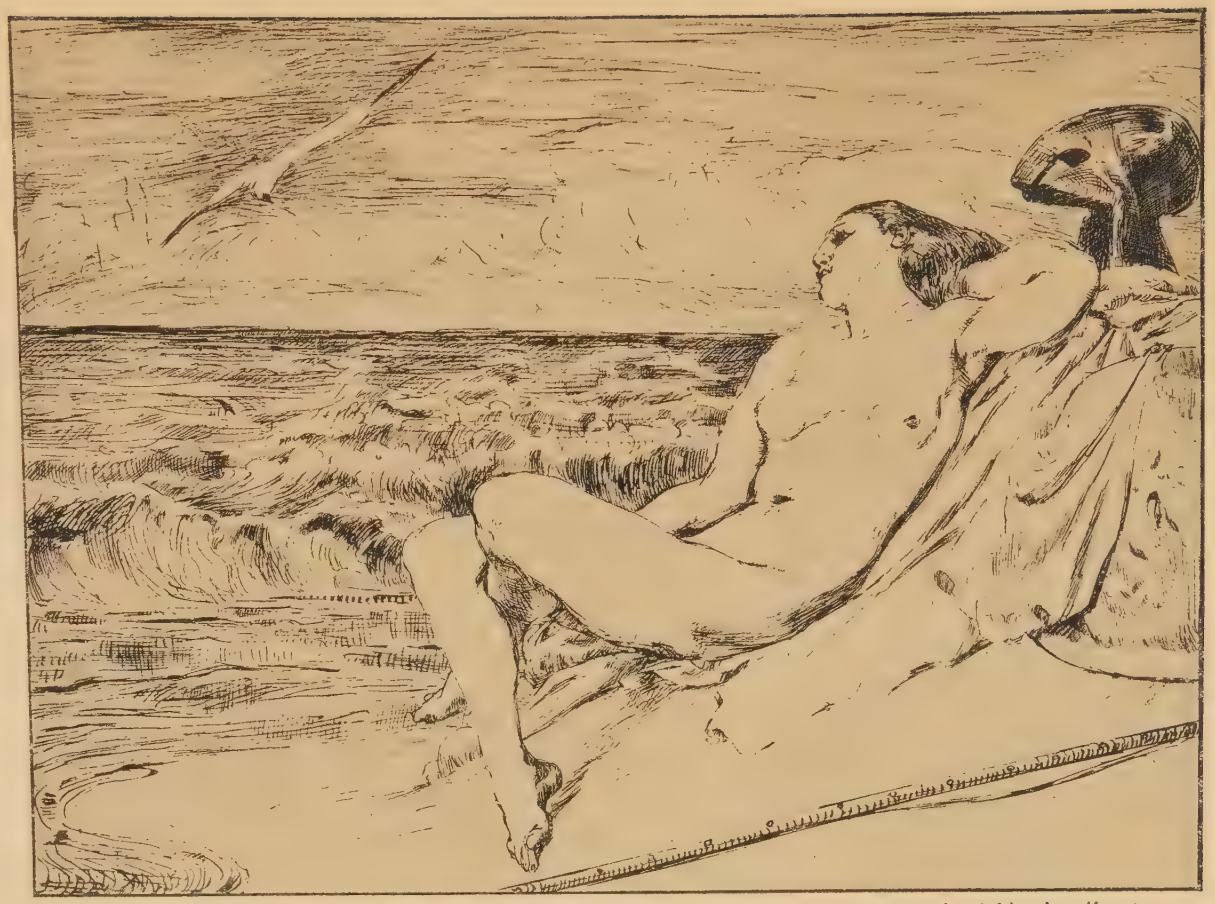
Dresden, Kupferstich-Kabinett

SALOME

Leipzig, Museum der bildenden Künste

HAMLET UND DER GEIST

Leipzig, Museum der bildenden Künste



PALLAS AM MEER

Leipzig, Museum der bildenden Künste

VERSUCHUNG CHRISTI

Leipzig, Museum der bildenden Künste

NACKTE FRAU AM FLUSSUFER

Leipzig, Museum der bildenden Künste

VERLOCKUNG

Leipzig, Museum der bildenden Künste

KLINGER ALS KNABE Leipzig, Museum der bildenden Künste

SCHREIBENDE FRAU Leipzig, Museum der bildenden Künste

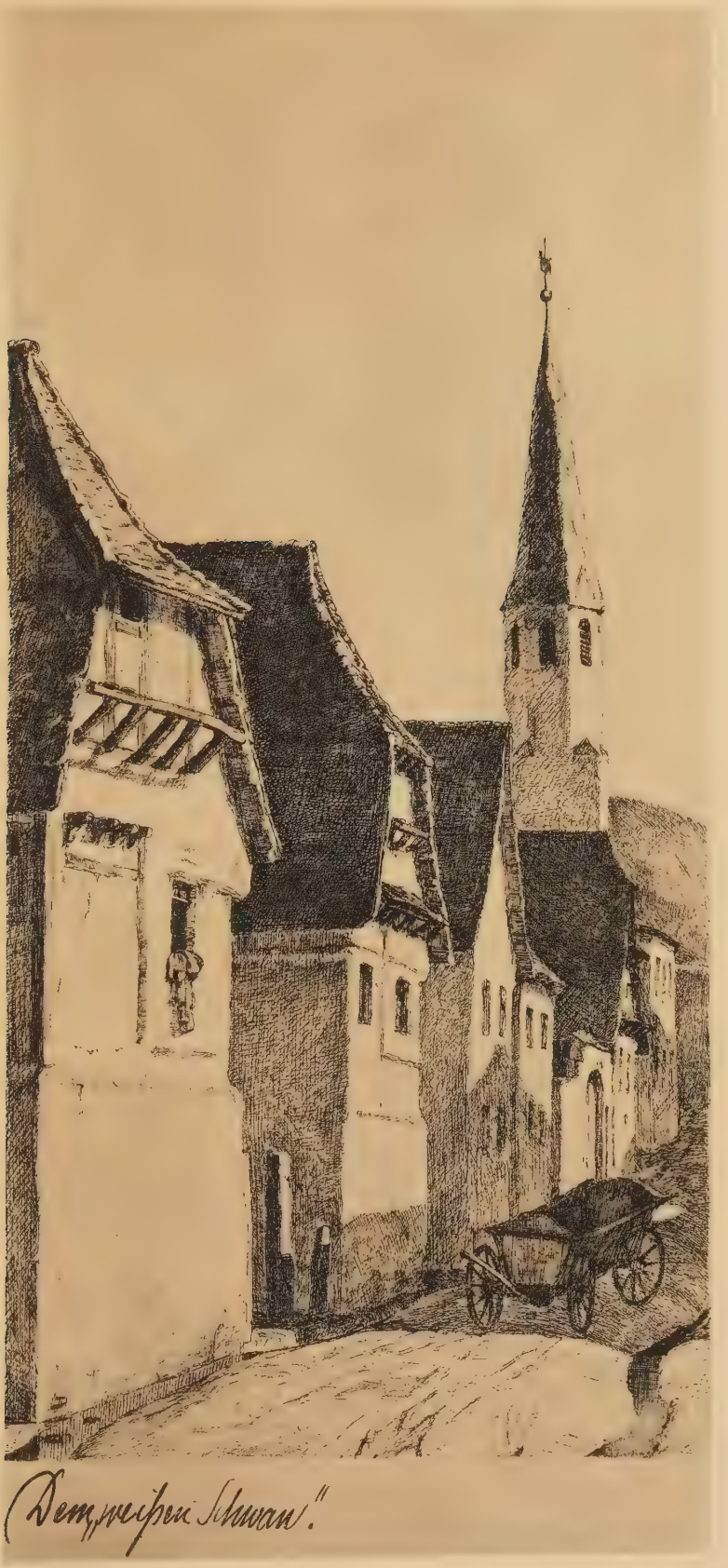
Leipzig, Museum der bildenden Künste

Ein alter Thema

DAS KRANKE KIND Leipzig, Museum der bildenden Künste

FUCHSJAGD

Leipzig, Museum der bildenden Künste



Straße mit dem „WEISSEN SCHWAN" in Grötzingen bei Karlsruhe

Leipzig, Museum der bildenden Künste

KREUZABNAHME

Leipzig, Museum der bildenden Künste

DER TOD IN DER EINÖDE

Leipzig, Museum der bildenden Künste

DER TOD ÜBER EINE LEICHE GEBÜCKT

Leipzig, Museum der bildenden Künste

VOM MEER AUSGEWORFEN

Leipzig, Museum der bildenden Künste

BUZZARDS MIT EINEM TOTEN HASEN Leipzig, Museum der bildenden Künste

DIE KRÄHEN

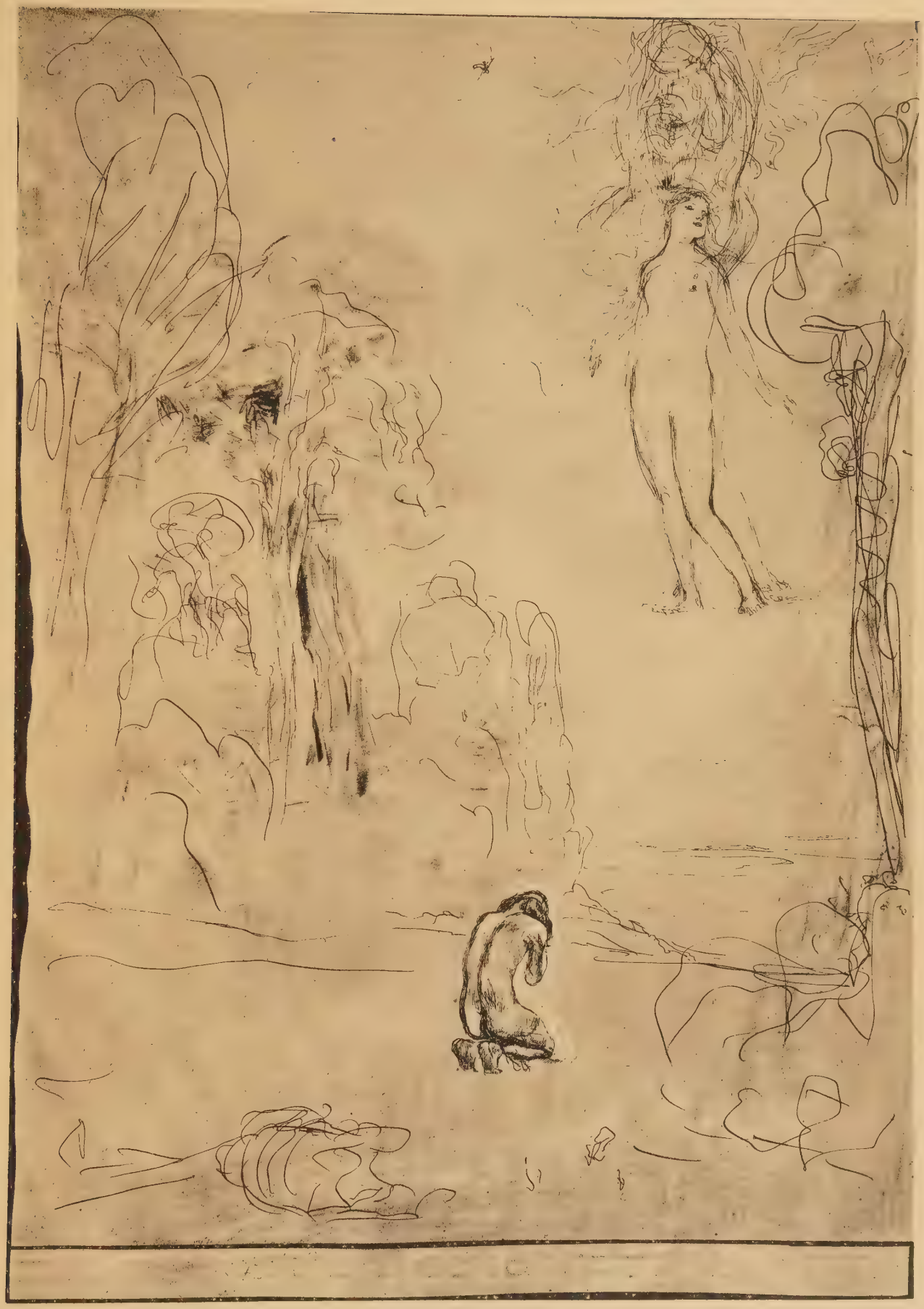
Leipzig, Museum der bildenden Künste

EVAS SÜNDENFALL

Leipzig, Museum der bildenden Künste

ANTIKE GEWANDSTUDIE

Leipzig, Museum der bildenden Künste



Studie zu dem Blatt „AN DIE SCHÖNHEIT“ in „VOM TODE, ZWEITER TEIL“ Dresden, Geheimer Rat Max Lehrs

DAS ERSTE PFINGSTFEST

Dresden, Geheimer Rat Max Lehrs

DECKELVERZIERUNG FÜR EINEN HANDSCHUHKASTEN

Blasewitz-Dresden, Geh. Rat v. Seidlitz

VOM ZWINGER IN DRESDEN

Blasewitz-Dresden, Geh. Rat v. Seidlitz

Zeichnung zu dem Blatt „FÜR ALLE“ in „EIN LEBEN“ Blasewitz-Dresden, Geh. Rat v. Seidlitz

ALLEGORIE

Dresden, Professor Dr. H. W. Singer

3 9001 01026 0134